Zur

Lehre vom Quinten-Verbote.

Eine Studie

von

August Wilhelm Ambros.

Leipzig,
Verlag von Heinrich Matthes.

Herrn

Dr. Moritz Hauptmann,

Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig,
Ritter des königl. bayerischen Maximiliansordens,

in herzlicher Verehrung gewidmet

vom

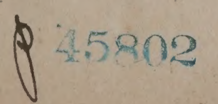
Verfasser.

Motto: „Für den Meister des harmonischen Satzes bedarf es nicht des Quintverbotes, das dem in der Harmonie noch unklaren Anfänger und dem Dilettanten so große Noth verursacht und ihnen die schönsten Erfindungen so oft zu Wasser werden läßt — im richtigen Gefühle für das Wesen der Folge schließt die Quintparallele sich schon von selbst aus."

(M. Hauptmann: Die Natur d. Harmonik u. Metrik. S. 70.)

I.

Die Sänger des 10.—13. Jahrhunderts sangen unbedenklich in Quintenfolgen. Doch nein, in Quinten gesungen hat man sicherlich nicht. Denn so groß die Ehrfurcht vor den Theoretikern und ihrem Organum sein mochte — das menschliche Ohr hätte sich gegen das einschneidende Geheul in gerader Bewegung auf- oder absteigender reiner Quinten empören müssen — entschieden das Abscheuerregendste, das man mittelst musikalischer Töne hervorzubringen vermag. Vielleicht mag ein und das andere praktische Experiment, welches man mit dem Hucbald-Guidonischen Organum anstellte, Anlaß geworden sein, daß die Empirie über die Speculation in der einsamen Klosterzelle den Sieg davontrug, und endlich das 14. Jahrhundert das Verbot der geraden Fortschreitung vollkommener Consonanzen aussprach — ein Verbot,



das bis auf diesen Tag in seiner Kraft geblieben ist. Wie nun jene Zeit Alles ganz starr dogmatisch zu fassen pflegte, so wurde jenes, durch einen Erfahrungssatz gewonnene Verbot als ein nicht anzutastendes hingestellt, und da man es ganz äußerlich faßte, so befolgte man es auch ganz äußerlich, es genügte, wenn die Quintenfortschreitung, offen oder verdeckt, für das Auge in den geschriebenen Noten nicht sichtbar wurde — das Ohr konnte sie empfinden, so viel es wollte. Allmälig steigerte sich bei strengen Theoretikern die Quintenscheu zu einer fast krankhaften Empfindlichkeit — fanden sie irgendwo dergleichen, so kann kein Besessener, den man unversehens mit Weihwasser besprengt, schlimmer zusammenzucken, auffahren und außer sich sein. Gründliche Kritiker suchten in neuen Tonstücken zuvörderst nach Quinten — fanden sich keine, so war für den Componisten schon Viel gewonnen — umgekehrt genügte ein wirklicher oder auch nur scheinbarer Fehler dieser Art, das sonst trefflichste Tonstück gründlich in Verruf zu bringen.

Der Adam, welcher der Erste vom Baume der Erkenntniß, auf dem die Quinten als verbotene Frucht wachsen, aß, und, um Gutes von Bösem unterscheiden zu lernen, vorläufig das Böse that, war bekanntlich (um das Jahr 900) der tiefgelehrte Mönch Hucbald aus dem Kloster St. Amand sur l'Elnon (Monachus Elnonensis). Auf theoretisirende Speculation hin stellte er die Behauptung auf, daß, wenn Männer- und Knabenstimmen im Diapason (der Octave) den Gesang führen, eine Mittelstimme, da es zwischen acht Tönen (4 + 4) für sie keinen wahren mittleren Ton giebt, das der wahren Mitte Zunächstliegende ausführen müsse, d. h. mit der Unterstimme in Quarten und folglich mit

der Oberstimme in Quinten fortschreiten*). Ohne Zweifel brachte auch der Gedanke, daß die Diapente ein Wohlklang sei, neben jenem anderen rein mathematischen Grunde den spekulirenden Theoretiker auf den Einfall, daß eine Folge zweier Wohlklänge nicht nur nichts Anstößiges haben könne, vielmehr das Ohr höchst angenehm anregen müsse und die leere Einförmigkeit des Gesanges im Einklange oder im Diapason wohlthätig unterbrechen werde. In dem 13. Capitel de proprietate synphoniarum geht er auf diesen Punkt näher ein: nunc id, quo proprie synphoniae dicuntur et sunt, id est, qualiter eaedem voces sese invicem canendo habeant prosequamur. Haec namque est, quam Diaphonam cantilenam vel, assuete, organum vocamus. Dicta autem diaphonia: quod non uniformi canore constet, sed concentu *concorditer dissono*. Quod licet omnium synphoniarum sit commune in diatesseron tamen et *diapente* hoc nomen obtinuit. Ac imprimis per diatesseron organici meli ponatur exemplum, utpote si ad subjectam descriptionem duobus sonis interpositis quarto in unum canendo vox

---

*) In seiner musica enchiriadis, Cap. XIV, de acutiori diaphonia per diatesseron sagt er: ubi attendendum, ut vox media inter duas ne aequo spatio se ad utramque habeat, quippe cum in octavo numero unitatis medietas non sit, vero si ab inferiori latere ad cantum diatesseron spatio respondeatur a superiori vero spatio diapente. Et ut hoc clarius insinuetur nescientibus sine fastidio scientium, si voce virili organizetur simul voce puerili sunt hae duae voces sibi per diapason consonae, ad eam autem vocem, quam inter se mediam continent ad quam scilicet utraeque organum respondunt: acutior, quae est puerilis, quinto exstat loco superior — ea quae virilis quarto loco gravior.

voci respondeat. (Folgt ein Beispiel.) Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta duntaxat et concordi morositate, quod suum est hujus meli *videbis nasci suavem ex hoc sonorum commixtione concentum.* Nec solum hac collatione vox simplex si simplici conferatur sed et simplex organum respondeat duplae, aut dupla simplici, vel si ambas per diapason duplicaveris *senties hujus modi proportionum voces suaviter ad invicem resonare*).*

Der um mehr als ein Jahrhundert spätere Guido von Arezzo ist um keinen Schritt weiter als der alte Hucbald — nimmt aber statt der Quinte die Quarte in Affection, ohne das Organum in Quinten zu verwerfen**).

Wann und wo das alte Organum zuerst in Verruf kam,

---

*) Durch diese zweifellos deutlichen Stellen wird widerlegt, was Stehlin in seiner Schrift: „die Naturgesetze im Tonreiche", S. 53 zu Gunsten des Hucbaldischen Organums sagt — und es ist unbegreiflich, wie ein so gründlicher Forscher seine kühne, ganz neue Auffassung der Sache so in die Luft bauen konnte, d. h. ohne den Text des alten Autors aufmerksam gelesen zu haben.

**) Er sagt in seinem micrologus de disciplina artis musicae, Cap. XVIII de diaphonia, id est organi praecepto: „Diaphonia vocum disjunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonantes concordent. Quae quidem ita ut untur ut canenti semper chorda quarta succedat ut A ad D." Und weiterhin: superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus — tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatesseron recipimus, sed semiditonium in his infirmatum, *diatesseron vero obtinet principatum.* Und im Cap. VI sagt er: „*diapente vero et diatesseron diaphoniae id est organi jura possident.*"

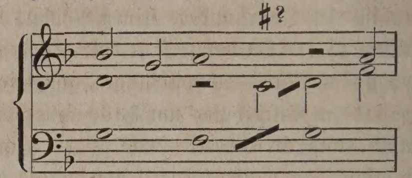
wissen wir wie gesagt nicht. Diese Geburt der alten Nacht, dieser musikalische Pythondrache mag noch lange genug gewüthet haben, bis er im 14. Jahrhundert seinen Phöbus Apollon in Gestalt eines Doctors der Sorbonne fand, der ihn definitiv todtschoß. In Johann de Muris' Abhandlung: „quaestiones super partes musicae (deren Entstehung um 1300 fallen dürfte) lesen wir in der Abtheilung de discantu das scharf gefaßte Gebot: sciendum est etiam, quod discantus debet habere principium et finem per consonantiam perfectam, *debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo prout possumus evitare.* — — Perfectam unisonus, diapente et diapason faciunt consonantiam u. s. w. Fast gleichzeitig mit de Muris (1284) schrieb Marchettus von Padua, der das Verbot der geraden Fortschreitung vollkommener Consonanzen gleichfalls kennt, sein theoretisches Werk, welches den bedeutungsvollen Titel Lucidarium führt*). Es wurde allgemach Licht auf musikalischem Gebiete!

Da stand nun endlich das Quintenverbot. Die alten Niederländer des 15. Jahrhunderts nahmen aber vorerst von dem glücklichen Funde der Theorie wenig Notiz**). Das Kyrie der

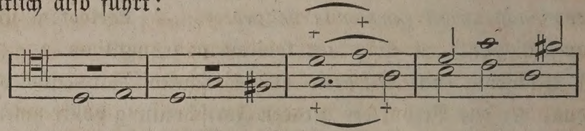
*) Ein zweites Lucidarium gab später (1545) Petrus Aron in Venedig heraus unter dem Titel Lucidario in musica di alcuni oppenioni antiche e moderne con loro opposizioni e resoluzioni u. s. w.

**) Von dem mit Quintenfortschreitungen reich gesegneten, völlig barbarischen Gloria des Guillaume Machaud (1364), das Fétis und Kiesewetter mitgetheilt haben, kann keine Rede sein. Nach welchen Prinzipien Machaud diese Tonverbindungen zusammenwürfelte, wird er vermuthlich besser gewußt haben, als wir heutzutage nachzuweisen im Stande sind.

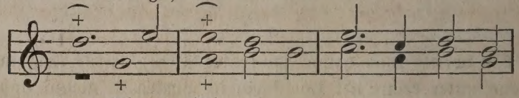
bekannten Messe l'omme armée des Guillaume Dufay (st. 1432) enthält z. B. gleich zu Anfange nachstehende Fortschreitung:



So auch in dem zweistimmigen Benedictus der Messe ecce ancilla Domini, wo Dufay einen Canon in der Octave unbedenklich also führt:

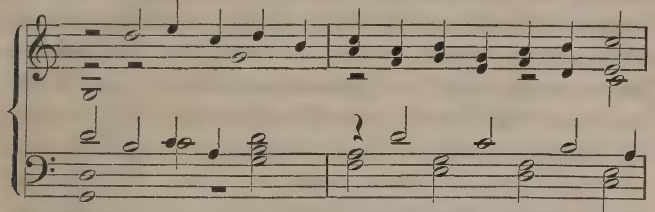


Die Ansicht, daß die Quintenfolge durch einen Augmentationspunkt, eine eingeschobene vollkommene Consonanz u. dgl. verbessert werde, erhielt sich lange — wir begegnen ihr noch bei Palestrina und Joh. Gabrieli. Das Crucifixus der Messe veni sponsa Christi von Palestrina beginnt mit, nur durch einen Punkt aus einander gehaltenen Quinten:

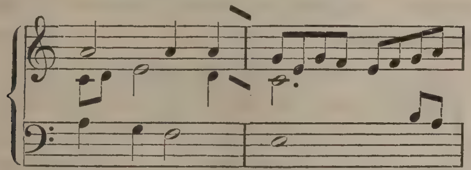


wo man freilich in dem g—e immerhin eine motivirend-rechtfertigende Zwischenharmonie finden kann. Auffallender ist eine Stelle aus einem Allelujah von Joh. Gabrieli (um 1590), wo, wie auch Winterfeld bemerkt, „eine Folge von fünf Oktaven zwischen zwei mittleren und vier Quinten in den äußersten Stim-

men, beides im Absteigen, vorkömmt" — jedoch seien sie „durch Zwischenwendungen der einen von ihnen für das Auge vermieden" und „durch Bindungen und Vorhalte für das Ohr fast vertilgt." Diese Harmoniefolge klingt trotzdem bitter genug!



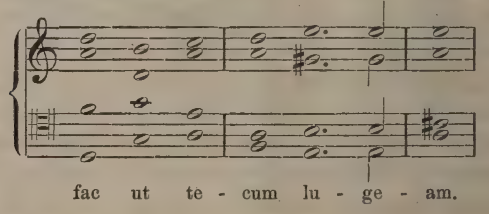
Wie wenig strenge man es mit Quinten nahm, beweist z. B. auch folgende Stelle eines Orgelstückes von Joh. Gabrieli (Canzone — bei Winterfeld, 3. Bd. S. 65):



Hundert Jahre später wäre Gabrieli dafür vermuthlich gesteinigt worden. Wenn nun dergleichen während der Blütezeit der römischen und venezianischen Schule geschah, so ist es kein Wunder, wenn in den primitiven, rohen Versuchen des 13. Jahrhunderts (Adam de la Hale) und des 14. Jahrhunderts (Francesco Landino) offene Quintenfolgen ganz unbedenklich angewendet erscheinen*).

*) Man sehe Adam de la Hale's „tant con je vivrai" und Landino's „non avra pièta" in Kiesewetters Geschichte der abendländischen Musik.

Schon Ockenheim und sein berühmter Schüler Josquin des Près tragen vor Octaven- und Quintenfolgen Scheu*) und wie sich ihr kunstvoller Tonsatz bei Palestrina verklärt, veredelt und in den zur organischen Gestalt geformten Erdkloß der belebende göttliche Prometheusfunken schlägt, und die in Josquin aufdämmernde Ahnung, Musik sei nicht blos ein abstraktes Rechenexempel, nicht blos platonisirende Mystik, sondern eine Botin des ewig Schönen zur vollen Wirklichkeit wird: so klärt sich auch das Gefüge der Tonverbindungen bei dem Meister der römischen Schule zu hoher Satzreinheit. Aber auch ihm und seinen Genossen (den Nanini, Morales u. s. w.) ist es genug, wenn Quintenfortschreitungen für das Auge durch Kreuzung der Stimmen, durch sprungweise Fortschreitungen u. dgl. vermieden werden. In Palestrina's stabat mater z. B. finden sich Stellen wie nachstehende:



---

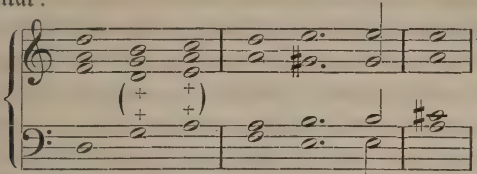
*) Auch bei Josquin finden sich aber Dinge, wie z. B. im 18. Psalm:

et o - pe - ra ma - nu - um

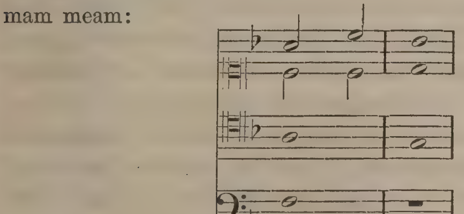
u. s. w.

et o - pe - ra ma - nu-

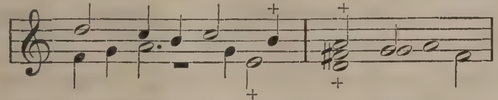
Da ist nun freilich keine Quintenfortschreitung vor Augen, zieht man aber die Stimmen zusammen, so ergiebt sich folgendes Resultat:



So giebt die Stelle der Motette ad te Domine levavi animam meam:



den Harmonie-Inhalt: und ähnlich, im Kyrie der Messe veni sponsa Christi:



Solcher Beispiele ließen sich in der Musik jener Zeit viele auffinden, — ja, ihre höchst eigene Wirkung beruht zum Theile auf den ohne Complimente und ohne das, was wir Neueren Tonverwandtschaft nennen, neben einander gestellten Dreiklängen

und den dadurch bedingten Quintenrückungen, wie z. B. in dem oben neben einander gestellten F-dur und G-moll — oder gleich zu Anfange des stabat in den Dreiklängen von A, G und F.

Uebrigens standen auch schon selbst verdeckte Quinten in Verruf. Cäsar Capranica (1591) lehrt z. B. als vierte Grundregel: man dürfe von vollkommenen zu unvollkommenen Consonanzen fortschreiten (nicht aber umgekehrt).

Der Drang nach Reformen, der in der nächsten Folgezeit Europa wie im Sturm durchbrauste und auch in der Musik aufgährt (so daß wir das Jahr 1600 für sie als die Grenzscheide zwischen alt und neu gelten lassen können), ließ das Quintenverbot unangetastet. Bei dem Vater der neueren Musiktheorie Gioseffo Zarlino da Chioggia erscheint es in aller Strenge. Er stellt die Regel auf: „che non si debbe porre due consonanze contenute sotto una istessa proporzione l'una dopo l'altra ascendendo overo descendendo senza alcuno mezzo — — — farebboro udire un non so che di tristo, che dispiacerebbe. Davon will er keine Ausnahme gestatten: per tante ragioni adunque non dovemo a patto alcuno far contra questa regola. (Istituzioni armoniche. 1572. Cap. XXIX.) Daß Zarlino der Erste war, der das Verbot nicht blank hinstellte, sondern es in geistreicher Weise zu begründen suchte, werden wir weiterhin sehen.

Das 17. Jahrhundert dachte über die Quinten noch ziemlich tolerant. Athanas Kircher in seiner 1650 erschienenen Musurgia (de usu quintarum VII. B. VII Cap. 1. Bd. S. 620) meint nur, wer sich erlaube, Quintenfolgen anzubringen, dürfe, wenn nicht als unwissend (imperitus), so doch als verwegen

(temerarius) gelten. „Nihilominus," fährt Kircher fort, „posset esse subinde occasio, praesertim in tetraphoniis qua duarum quintarum consequentia per aptam relinquarum consonantiarum dispositionem ita absorberetur, ut, non dicam absonum, sed et maxime congruum effectum praestaret." Das ist so ziemlich die heutige Ansicht. Als Beispiel citirt Kircher ein Madrigal fra dolcezze di morte e di dolore von Hieronymus Kapsberger:



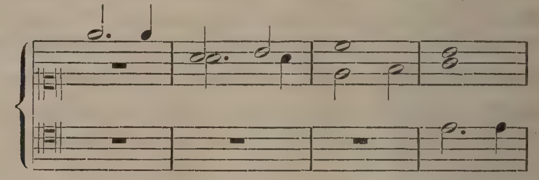
Offenbar hat Kapsberger diese bittersüße Harmonie dem witzig-spitzigen Texte von der „Süßigkeit des Todes und Schmerzes" zu Liebe angebracht.

Zu seiner äußersten Consequenz ausgebildet finden wir das Quintenverbot etwa ein Jahrhundert später. Der berühmte Gradus ad Parnassum von Joh. Jos. Fux (1725) läßt bereits für sichtbare und nicht sichtbare, offene und verdeckte Quinten jene absolute Quintenscheu erkennen, die fortan bis auf Beethovens Zeiten herrschte, wenn gleich die Folgezeit manches Einzelne wieder etwas milder nahm*).

Er giebt den Grundsatz nicht als Verbot, sondern als Regel, wie man fortzuschreiten habe, um Fehler zu vermeiden — „de consonantia perfecta ad perfectam per motum contrarium vel obliquum — de imperfecta ad perfectam per motum con-

*) Zum Beispiel gewisse verdeckte Quinten, die selbst für den zweistimmigen Satz gestattet wurden, als [Notenbeispiel] u. dergl. Siehe Dionys Webers Harmonielehre 1. Thl. S. 41.

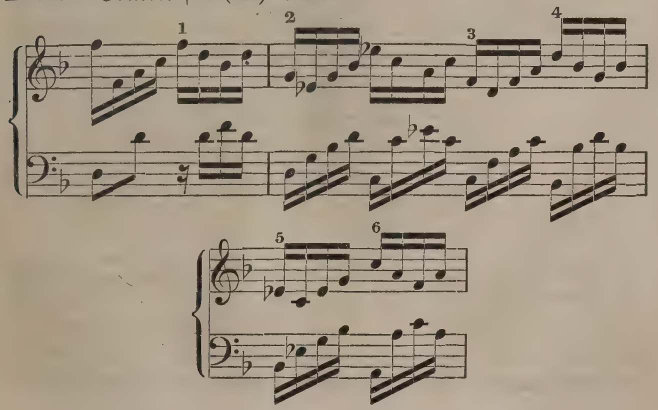
trarium vel obliquum.“ Die Fortschreitung $\begin{matrix} e - a \\ g - d \end{matrix}$ will er nicht einmal zwischen der Ober= und einer Mittelstimme gestatten: „perspicuum est *sublata parte fundamentali* progressum istum vitiosum esse“*). Quinten in der Gegenbewegung findet er mindestens sehr bedenklich, quia duae consonantiae ejusdem speciei parum varietatis afferunt absque gravi necessitate maxime in quatricinio (iste progressus) non adhibendus est. Dagegen nimmt er die oben mitgetheilten Quinten aus jener Palestrina=Motette ausdrücklich in Schutz, denn — es sind ja keine wahren Quinten: illam secundam quintam quam tenor constituit non ex praecedenti resultare sed ex tertia vox remissior tenoris facili negotio auribus perhibet**). Wir erfahren aus diesem kleinen Plaidoyer, daß es damals schon Leute gab (ita judicant nonnulli autores), welche sich mit dem äußerlichen Vermeiden der Quinten für's Auge nicht mehr zufriedenstellten. Fux selbst hat, seiner Ansicht treu, seine A-moll-Messe also angefangen:



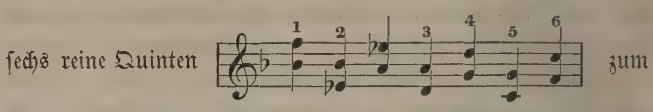
Man könnte bei solchen Stellen an das bekannte Gedicht denken: das Kind ist zwar ertrunken, doch „die Katze, die Katze gerettet.“ Das Ohr wird beleidigt, aber das Quintenverbot ist

*) Gr. ad Parn. Ausgabe von 1725. S. 85. — **) A. a. O. S. 256.

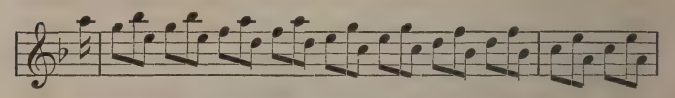
respektirt worden! Es ging diesen strengen Theoretikern mit dem absoluten Quintenverbote wie dem Proktophantasmisten im Faust, als er gegen das Tanzen eifert: „es wird fortgetanzt!" Fanden sich solche Dinge bei einem hochverehrten Meister, so wurden die seltsamsten Entschuldigungen hervorgesucht. Zelter erzählt in dem Briefwechsel mit Göthe davon ein lustiges Histörchen. Als Zelter im ersten Choral in Grauns „Tod Jesu" Quinten auffand, wurde ihm entgegnet, es hieße ja an dieser Stelle im Texte: „zur Frevelthat entschlossen." Sebastian Bach trug vor Quinten in figurirten Tongestalten eben keine Scheu, wie er denn überhaupt kein Mann der bleichen Furcht war. Zelter rühmt es gegen Göthe, daß sein Felix (Mendelssohn) in der Partitur „eines prachtvollen Concerts von Sebastian Bach mit seinen Luchsaugen sechs reine Quinten nach einander entdeckt habe." Ohne Zweifel war es die Stelle aus dem großen D-moll-Concert für (ein) Clavier:



wo, wenn man die Stelle der Figuration entkleidet, wirklich sechs reine Quinten



zum Vorschein kommen. Noch auffallender ist die Stelle in der D-moll-Toccata (Nr. 9. Heft 3) für Orgel, die auch Marx als Beispiel citirt:*)

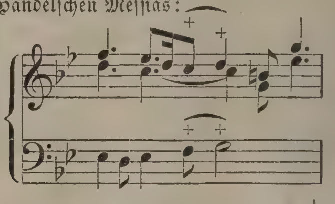


Verwandtes findet man auch bei Händel und anderen Zeitgenossen**). Wir lassen solche Beispiele hier bei Seite, da es nicht unsere Aufgabe sein kann, einen Index expurgandorum in Quintensachen zu liefern.

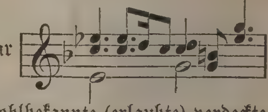
---

*) Compositions-Lehre 1. Thl. (S. 190 der 5. Auflage).

**) Eine Merkwürdigkeit für jene Zeit ist die Quintenfortschreitung im Pastorale des Händelschen Messias:

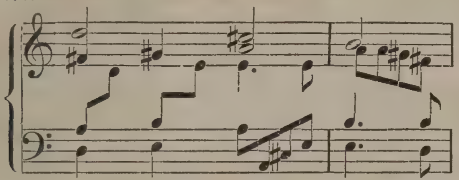


Die harmonische Grundlage ist hier offenbar

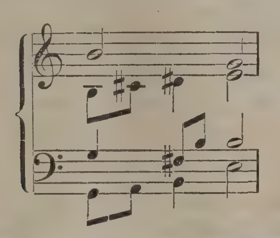


oder noch einfacher: es, c = g, d — die wohlbekannte (erlaubte) verdeckte Waldhornquinte.

In Bachs Schüler Kirnberger und seinen Nachfolgern spitzt sich das Quintenverbot zu einer feinen Casuistik zu. Kirnberger *) will z. B. Quinten mit zwischengesetztem Quartensprunge, wie



nicht gerade verwerfen — man finde sie bei guten Meistern, „wiewohl nur im Nothfalle," sie sind doch „ein Fehler, den die Noth erpreßt," und man thut besser, wenn man sich vor ihnen hütet, und „lieber Etwas an der Harmonie fehlen läßt." Eine Stimmführung, an der heutzutage kein Mensch auch nur den geringsten Anstoß nähme, findet er bedenklich:



Dagegen sind für ihn durch Stimmenkreuzung oder Ueberschreitung vermiedene Quinten ganz unbedenklich — also wieder die alte Ansicht der Palestrinazeit! Nur auf Clavier- und Orgel-

---

*) Kunst des reinen Satzes. 1. Bd. S. 150 u. folgende.

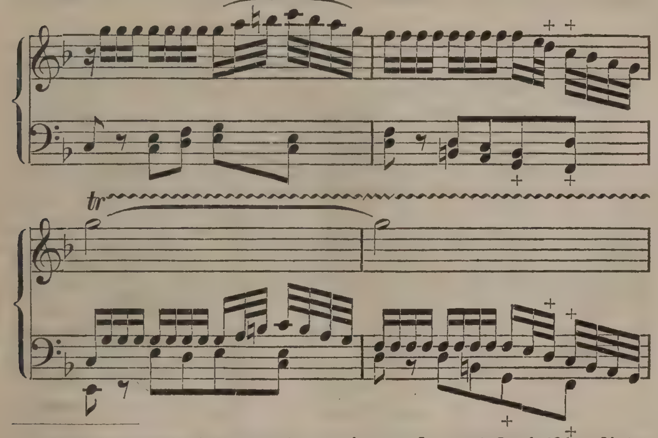
Instrumenten, welche die Kreuzung nicht bemerkbar machen, will er sie vermieden sehen. Er bringt folgendes Beispiel:



Die Quinten zwischen Discant und Tenor hat er allerdings vermieden, er übersieht, daß dafür welche zwischen Discant und Alt entstehen (denn die auf den schwachen Takttheil fallenden Noten d, cis im Sopran zählen nicht für die Harmonie). Kirnberger und sein Anhang können als das Prototyp jener „alten Schule“ gelten, deren Gründlichkeit an Grübelei, deren Strenge an geistlose Pedanterie streift, für welche Musik ungefähr so Viel ist, wie Kunst der Octaven-, Quinten- und Querstandvermeidung und kaum einen höhern Zweck hat, als daß ein Schulmeister dem andern Räthselcanons zusende und über die glückliche Auflösung dem Collegen „ein dreifaches Bravo“ zurufe. Meint doch Kirnberger in der Vorrede selbst, „Mancher werde seine Vorschriften zu strenge finden, und sich einbilden, daß er ohne Noth die Kunst zu schwer gemacht.“ Wenn er weiterhin sagt: „in der That kann mit Anfängern die Reinigkeit nicht übertrieben werden,“ so wird ihm jeder erfahrene Lehrer Recht geben; wenn man aber sieht, daß diese sogenannte „Reinigkeit“ das Alpha und Omega sein soll, und die ganze Lehre zu den Worten Fausts verleiten könnte: „ich finde nicht die Spur

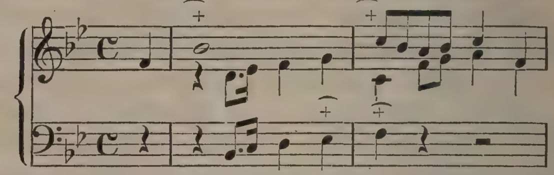
von einem Geist, und Alles ist Dressur —“

so muß man die freiere, geistigere Auffassung der Neuzeit unbedenklich vorziehen. Was man wohl damals in Berlin zu den Quinten zwischen Flöte und Violine in Glucks Armida (1777) sagte? Erwägt man, wie jene Zeit über das Quintenwesen dachte, so ist die betreffende Stelle einer der stärksten Beweise, welche Macht Gluck dem dramatischen Ausdrucke einräumte. Alles mußte sich ihm fügen — sogar das Quintenverbot. Die unmittelbar nachfolgende Haydn-Mozart'sche Epoche hätte sich dergleichen nicht um die Welt erlaubt — in ihr war die Furcht, auch der Tonsetzer, vor den leidigen Quinten auf ihrem Gipfel. Dennoch hat selbst der goldreine Mozart im Andante seiner A-moll-Sonate*) folgende Stelle:

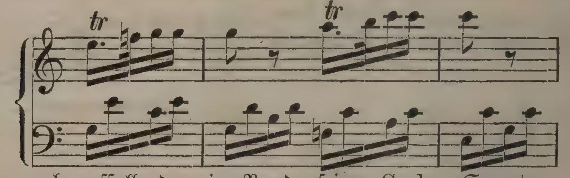


*) Laut der Datirung des in der (jetzt zerstreuten) Fuchs'schen Autographensammlung zu Wien befindlich gewesenen Manuscriptes ist sie 1778 zu Paris componirt. Ob die, bei Mozart nicht gewöhnliche, schmerzlich

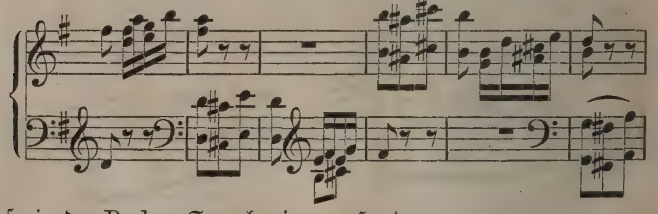
Mozarts Freund, der solide, stets höchst anständig und sittig auftretende Dussek, fängt sein Concert militaire (in B-dur, Op. 40) mit nachstehendem, sehr herben Passus an:



Wenn Stellen dieser Art nur als ganz besondere Ausnahmen vorkommen, so sind nachschlagende Quinten, Quinten in der Gegenbewegung u. dgl. für jene Zeit etwas ganz Unverfängliches und öfter Benütztes — so in Mozarts C-dur-Sonate



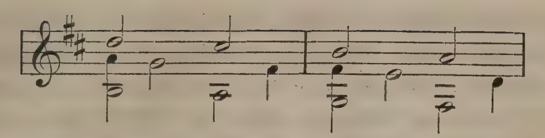
und, noch auffallender, im Rondo seiner G-dur-Sonate:



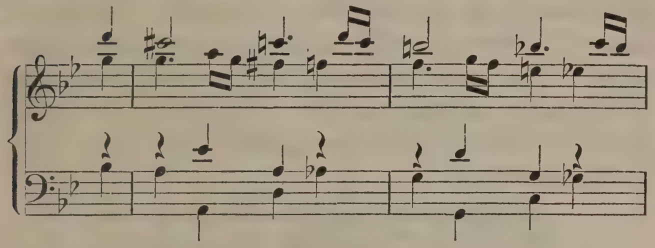
so in der D-dur-Symphonie von Haydn:

---

aufgeregte Stimmung dieser Sonate eine Folge des damals eingetretenen Todes der geliebten Mutter ist?

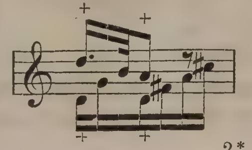


in der Einleitung zu den Jahreszeiten:

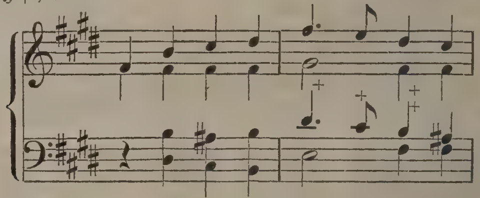


wo die Quinten Folge wohlberechneter unregelmäßiger Schritte im Tenor sind (e nach a statt nach fis — d, nach g statt nach e oder c).

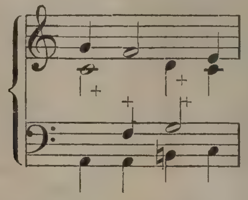
Beethoven gehört als Haydn-Albrechtsbergers Zögling von Hause aus dieser nämlichen Schule an. Er hielt ganz unverkennbar auf Satzreinheit — freilich anders als weiland Kirnberger — er war ein flugkräftiger Genius und kein gebückter Arbeiter. Als ihm sein junger Schüler Ries altkluger Weise in einem der Quartette Op. 18 Quinten nachwies und auf Fux', Albrechtsbergers u. A. Verbot hinwies, meinte Beethoven: „er erlaube es." Die Stelle soll im C-moll-Quartett stehen —

es ist doch nicht gar diese: 

Beethoven verletzte nirgends das überkommene Gesetz, aber wo es darauf ankam, scheute er sich nicht, Dinge zu schreiben, über welche die Andern (wie er sagte) „Augen machten, weil sie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden.“ Wenn er im Sanotus seiner C-dur-Messe den übermäßigen Sextenaccord der Clarinetten und Fagotte b, d, f, gis nach a, cis, e, a so auflöst, daß die Fagotte die Quintenfolge b — f, a — e hören lassen, so hat er (wie wir weiterhin zeigen werden) damit das Rechte getroffen, obschon dergleichen „in keinem Generalbaßbuche steht.“ So hat er in der E-dur-Sonate, Op. 14 No. 1 unbedenklich geschrieben:



und in den préludes par tous les tons majeurs:



Weil Beethovens Freiheit nicht Willkühr ist, so muß man solche Stellen bei ihm als Seltenheit suchen, denn wirklich ergiebt sich die Gelegenheit zu solchen Harmonieschritten nur

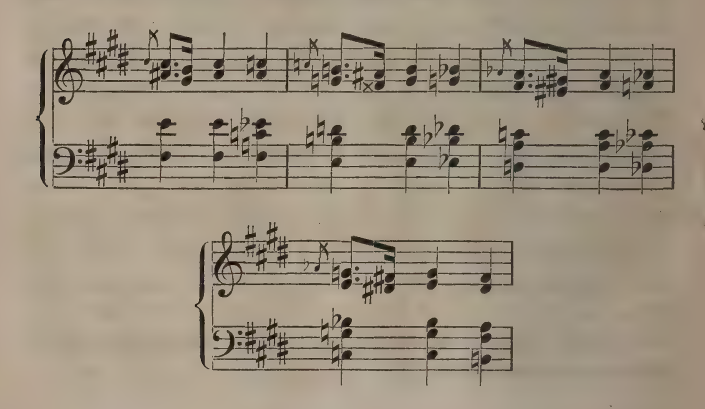
selten. Franz Schubert, der in seinen Harmonien oft eine gewisse naive Verwegenheit an den Tag legt und zuweilen geniale Gewaltstreiche macht (wie denn sein juveniles Wesen gegen die Mannhaftigkeit und ruhig feste Meisterschaft seines Vorbildes Beethoven absticht), frägt Nichts nach Quinten und deren Verächtern. In seinem Schwanengesang (Nr. 6 „In der Ferne") hat er nachstehenden (wirklich horribeln) Zug angebracht:



Fünfzig Jahre früher würde man über diesen Einfall sonder Zweifel Zeter gerufen haben. Aber man war tolerant geworden — man fing an, die grammatikalische Richtigkeit und Reinheit eines Tonstückes zu unterschätzen, wie man sie früher überschätzt hatte. Die Quinten in Chopins Des-dur-Etude erlangten sogar eine gewisse Popularität, und jene in den Mazurkas Op. 30 nahm Schumann eifrig in Schutz*): „Die verschiedenen Zeiten hören auch verschieden — man findet in den besten Kirchenmusiken der alten Italiener Quintenfortschreitungen, sie müssen ihnen also nicht schlecht geklungen haben — desgleichen bei Bach und Hän-

*) Neue Zeitschrift für Musik, 9. Band, S. 179 und: Gesammelte Schriften 3. Band, S. 36.

del, doch in gebrochener Weise und überhaupt selten. In der Mozart'schen Periode verschwinden sie gänzlich, da trabten die großen Theoretiker hinterher (?!) und verboten sie bei Todesstrafe, bis Beethoven auftrat und die schönsten Quinten hören ließ (?), namentlich in chromatischer Folge." Wenn ein ehrlicher Mann aus Rücksichten eine Sache vertheidigt, der er im Herzen selbst nicht recht traut, so macht er insgemein ein verlegenes Gesicht und stottert. Schumann war offenbar in einer solchen Situation — jene kleine historische Deduktion wimmelt von Halbwahrem und entschieden Falschem. Schade insbesondere, daß er den Nachweis der vielen Quinten in Beethoven schuldig geblieben ist. „Und so seid mir gegrüßt, liebe Quinten," schließt er, „dem Schüler streichen wir weg, was schülerhaft, dem schwärmerischen Jüngling hören wir gerne zu, und vom Meister lassen wir uns gar Alles gefallen, was schön klingt und singt." Ob man mit gutem Gewissen sagen könne, daß Gänge, wie:

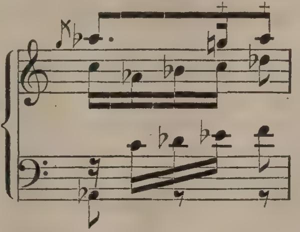


u. s. w., so hartnäckig fortgesetzt, „schön klingen und singen,“ mag der Einsicht eines Jeden überlassen bleiben*) — etwas Krankhaftes liegt unverkennbar darin. Man sieht, daß in der Kunst, in der Kritik und Theorie durch die sogenannten Neuromantiker an die Stelle engherziger Befangenheit fast schrankenlose Libe-

*) Schumann hielt in seinen eigenen Compositionen sehr Viel auf Satzreinheit — von befangener Quintenscheu war er freilich weit entfernt. Interessante Quinten kommen in der Orchesterpartie des reizenden Tenorsolo Nr. 13 („die Peri weint“) — der „Peri“ vor, wo sie nicht stören, weil das ominöse cis (wie das ausgehaltene d des Tenors zeigt) keine wesentlich harmonische Geltung hat:



Ebenso im Andante der G-moll-Sonate Op. 22 durch eine eingeschobene durchgehende Note:



ralität getreten war — ein Extrem für's andere. Schumann fügte jener Kritik aber doch die vorsichtige Bemerkung bei, daß damit nicht „ein so chromatischer Quintengang etwa zwanzig Takte lang fortgesetzt, als etwas Treffliches, sondern als etwas äußerst Schlechtes ausgezeichnet werden soll — gleichfalls soll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausholen, sondern in Bezug zum Vorhergehenden im Zusammenhang hören."

II.

Daß man Quintenfortschreitungen zu vermeiden habe, darüber war die Theorie seit der einmal ausgesprochenen Regel stets einig — warum man sie aber zu vermeiden habe, war nicht so leicht gesagt. Der Grund der „übeln Wirkung" kann und darf der Musikwissenschaft natürlich nicht für eine genügende Antwort gelten *). Der erste Theoretiker, welcher der Sache auf den Grund zu kommen suchte, war, wie schon erwähnt, Zarlino, der im 29. Kapitel des dritten Theils seiner istituzioni armoniche mit Scharfsinn auf diese Frage eingeht. Er findet das Anstößige, das durch vollkommene Consonanzen in gerader Bewegung entsteht, in deren allzugroßer Uebereinstimmung: „Vietavano di più gli antichi compositori il porre due consonanze perfette di uno istesso genere o specie, contenute ne i loro estremi da una proportione istessa l'una dopo l'altra —

---

*) Die meisten Lehrbücher begnügen sich, das Gebot dem beschränkten Schülerverstande einfach zu octroyiren. Ganz treuherzig meint S. Sechter (Grundsätze der musikalischen Composition, 1. Bd. §. 30): „Wenn zwei Stimmen in gerader Bewegung reine Quinten nacheinander machen, so gehört dieses unter die im schlechtesten Kredit stehenden Fortschreitungen, wo also wirklich Nichts verloren ist, wenn man diese offenbaren Quinten vermeidet."

movendosi le modulazioni per uno o per più gradi, come il porre due o più unisoni, over due o più ottave overamente due o più quinte et altre simili, come ne i sottoposti esempi si vede (folgen Notenbeispiele) concioche molto bene sapevano, che l'armonia non puo nascere se non da cose tra loro diverse, discordanti e contrarie *) et non da quelle, che in ogni cosa si convengono." Vollkommene Consonanzen aber seien, wenn sie sich gerade fortbewegen, „simili nel procedere et simili in forma nelle loro proporzioni." Hiernach ist ihm also das Fortschreiten im Einklange ein schlimmerer Fehler, als jenes in Oktaven oder Quinten: „et massimamente vietarono gli unisoni i quali non hanno alcuno estremo nei suoni, ne sono differenti di sito, ne sono differenti di loco, ne fanno variazione alcuno nel procedere et sono simili in tutto e per tutto." Nach dieser Darstellung kömmt er auf einen geistvollen und sehr überraschenden Gedanken — die Natur, sagt er, bringe kein Individuum hervor, das einem zweiten ganz gleich sei — „debbe adunque ogni compositore imitare un tale e tanto bello ordine: perciochè sarà riputato tanto migliore quanto le sue operazioni si assimiglieranno a quelle della natura et tale osservanza ne imitano i numeri et le proporzioni:

*) Ist das nicht eine Art Vorbild des dialektischen Prozesses im Sinne Hegels?! — Bei Octaven ist es evident der Ueberdruß am Gleichartigen, der sie so unangenehm macht — ungefähr wie wenn in demselben Redesatze dasselbe Zeitwort zweimal gebraucht wird. Z. B. die vorgefundenen Schriften wurden in guter Ordnung vorgefunden. Hauptmann (Harmonik S. 70) sagt: „in der Quintenfolge vermissen wir die Einheit der Harmonie, in der Octavfolge Verschiedenheit der Melodie."

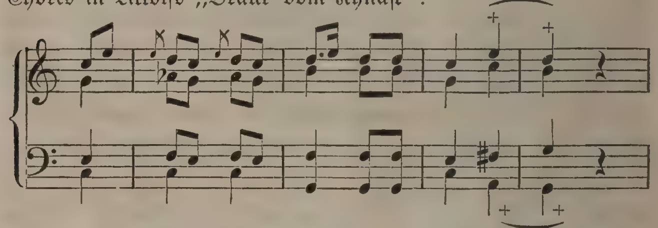
perciochè tra loro non si ritrova nell' ordine naturale due proporzioni l'una immediatamente dopo l'altra, che siano simili, si come e un progresso simili 1, 1, 1 — overamente 2, 2, 2, et altri simiglianti, che sarebbero le forme di due unisoni, — ne meno un tal progresso 1, 2, 4, 8, il quale non e harmonico ma geometrico, nel quale si contengono le forme di tre ottave continue: non meno si ritrova un tale ordine 4, 6, 9, che contiene le forme di due quinte continuate." Man sieht, daß Zarlino, wie er überhaupt das rein Mathematische der Musik zur Grundlage seiner scharfsinnigen Untersuchungen macht, auch hier den Grund in Zahlenverhältnissen sucht. Denselben Weg haben spätere Theoretiker (neuestens Friedrich Zamminer) betreten — es wird, nach ihrem System, in solchen Tonfolgen dem computanti computare se nescii, beziehungsweise dem Ohre eine falsche oder doch allzu verwickelt schwierige Rechnung unterschoben, welche zu ratificiren das Ohr sich sträubt und also dagegen Protest einlegt — nämlich davon unangenehm angeregt wird. Andere Theoretiker suchen den Grund in der unmotivirten Harmonierückung*). Dieser Grund ist ohne Zweifel der richtige — man muß aber, wenn er Geltung haben soll,

*) Siehe insbesondere M. Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik, S. 70", ferner die Compositionslehre von B. Marx, 1. Band (4. Aufl. S. 523). Marx weist insbesondere auf die platte Wiederholung hin (insofern Quinten einen unvollständigen Dreiklang darstellen), „die gegen eine normale Entwickelung der Harmonie anwidern muß." Fink hat einen diese Richtung einschlagenden Aufsatz: „über das Erlaubte und Unerlaubte der Quintenfolgen" im 12. Bande der Cäcilia S. 75 veröffentlicht, welcher manche gute Bemerkung enthält, aber an unangenehm forcirtem Humor leidet und gründlicher sein könnte.

manches von der Schule Verpönte als zulässig anerkennen. Die Schule verbietet z. B. die nachstehende Auflösung des Non-

a — g
f — e
accordes d — c „wegen der entstehenden Quintenfortschrei-
h — c
g — c

tungen," und schreibt zu deren Vermeidung vor, daß entweder die Quinte des Nonaccordes aufwärts in die Terz des folgenden aufgelöst, oder die None unter die Quinte gesetzt werde, wo dann aus der Quintenfortschreitung durch die Umkehrung eine Quartenfortschreitung wird. Aber es liegt in jener schulwidrigen Auflösung kein unmotivirter Harmonieschritt, und die Umkehrung ändert im Wesen der Sache Nichts. Daß neuere Tonsetzer jenes Verbot nicht immer respektiren, beweist die Stimmführung eines Chores in Littolfs „Braut vom Kynast":

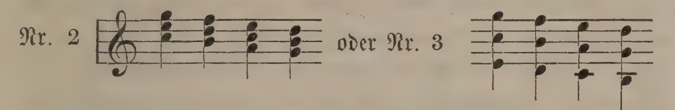


Der vorletzte Accord ist, kraft des verschwiegenen Fundamentes d, als Quartquintaccord (zweite Umkehrung des Nonaccordes d, fis, a, c, e) zu verstehen und die Auflösung ist um so auffallender, als die Quinten sogar in den Außenstimmen liegen. Mehr Verlegenheit als der Nonaccord bereiten für jene Erklärung Gänge von Sextaccorden, welche manche strenge

Theoretiker auch wirklich verbieten wollten — die Praxis hat sich ihnen aber nie accomodirt. Warum, kann man fragen, soll ein Harmoniegang wie



tadellos sein und durch eine Umkehrung der Stimmen, wie



höchst verwerflich werden? Die Antwort lautet: weil sich bei Nr. 2 Dreiklang neben Dreiklang unvermittelt und ungeschickt hinstellt. Der Schritt vom ersten Accord zum zweiten in Nr. 2 ist nicht einmal eine Folge reiner Quinten, erscheint aber wegen der unvorbereitet eintretenden falschen Quint höchst widrig, denn der Accord h, d, f kann, so gestellt, nur als der verminderte Dreiklang der siebenten Klangstufe verstanden werden. Ganz falsch löst er sich sofort in den Dreiklang der sechsten auf u. s. w. In Nr. 3 ist kraft der in den höheren Stimmen aufdringlich auftretenden, hier obendrein hohl heraustönenden Quinten der Mißstand noch ärger. Ganz andere Bedeutung gewinnen die Accorde in Nr. 1. Hier verstehe ich den zweiten Accord als Stellvertreter des Terzquartaccordes (d, f, g, h mit weggelassenem g) und das vorhin so störende f wird zur Dominantseptime, die frei eintreten darf; der Fortschritt in den folgenden Accord erscheint dann als der bekannte Inganno nach A-moll — und so läßt

sich Schritt für Schritt genügend erklären. Die Umkehrung hat hier wesentliche Aenderungen in der Harmonie selbst zur Folge.

Wenn gleich die Theorie, welche die „angenehme" oder „unangenehme" Wirkung eines Zusammenklanges in dem Grade der leichteren oder schwierigeren „Faßlichkeit der Zahlen der Schwingungsverhältnisse" sucht, neuerlich an Glauben und Ansehen bedeutend verloren hat*), so ist es doch interessant genug, zu hören, was Zamminer, der ein entschiedener Anhänger jener heutzutage fast aufgegebenen Ansicht ist, über den mathematisch-akustischen Zusammenhang solcher Harmonieschritte sagt: „Die Aufeinanderfolge verschiedener Accorde ist dem musikalischen Gefühle um so angemessener und faßlicher, in je einfacherem Verhältnisse die Schwingungszahlen des folgenden Accordes zu denjenigen des vorhergehenden stehen. Die Folge der Accorde c, f, a, c und c, e, g, c z. B. ist darum weder störend noch aufregend, weil die Schwingungsverhältnisse 12 : 16 : 20 : 24 des ersteren zu den Verhältnissen 12 : 15 : 18 : 24 in sehr einfacher Beziehung stehen, zumal da der höchste und tiefste Ton in beiden Accorden ganz die nämlichen sind. Bei dem Uebergange von c, e, g, c in cis, eis, gis, cis dagegen, also von

96 : 120 : 144 : 192 in 100 : 125 : 150 : 200

findet sich das Gehör durch die plötzliche Steigerung der Schwingungszahlen in dem wenig einfachen Verhältnisse von 24 : 25 überrascht, und es gehört eine gewisse Zeit dazu, bis die Vergleichung zwischen Dem was war und Dem was ist, überwunden

*) Man vergleiche, was über diesen Gegenstand in Hauptmanns öfters citirtem Werke gesagt ist, sowie Dr. Carl Emil Naumanns treffliche Schrift: „über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse."

wird, und das Ohr sich ausschließlich dem Genusse des an sich consonirenden Accordes hingiebt. Hierauf beruht der Unterschied zwischen näherer und entfernterer Verwandtschaft der Tonarten. Ohne Zweifel ist auch durch die nämliche Ursache der unangenehme Eindruck bedingt, welchen das Aufsteigen in neben einander liegenden Quinten, Quarten und Terzen dem feinen musikalischen Gehör bereitet, das selbst eine Aufeinanderfolge von Octavgängen nicht vollkommen gutzuheißen vermag"*). Man sieht, dem Prinzip zu Liebe sind hier sogar Terz- und Octavgänge für bedenklich erklärt — wer aber zu Viel beweist, beweist Nichts. Läge der Grund der mißfälligen Wirkung der Quintenfolge wirklich in den akustischen Schwingungszahlen, so müßte diese üble Wirkung immer und überall eintreten, unter welchen Combinationen auch die Quinten aufträten, — was durch die Erfahrung keineswegs bestätigt wird. Zamminer selbst spricht sich übrigens, wie man sieht, über den betreffenden Punkt keineswegs apodiktisch aus. Eigenthümlich ist die Ansicht des sonst so höchst klar sehenden Stehlin, der den Grund der widrigen Wirkung der Quintenfolgen darin sucht, daß sie „durch ihre mitklingenden Töne unaufgelöste Nonen mit sich bringen, die eine unnatürliche Bewegung bilden"**). Der Grund ist schwerlich richtig, dann müßte

---

*) Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihren Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik. S. 163.

**) S. dessen „Naturgesetze im Tonreiche." S. 31. Bei c—g klingt nämlich als Aliquotton von g dessen Quinte d mit, ebenso bei d—a das e als Quinte von a. Dieses d und e bildet Nonen gegen c und d.

man sich beim Aufbau der Harmonie vor dem Gespenste der Tartinischen Luftmusik fürchten, die Aliquottöne, welche selbstständig gar nicht wahrgenommen werden, wie reale Haupttöne in Anschlag bringen, so müßten z. B. Folgen von Terzen eben so tadelhaft sein, weil der Aliquotton der Terz zum Grundtone die Septime bildet, und also z. B. bei c—e (h) = d—f (c) das h eben so regel- und sinnwidrig aufwärts gelöst würde, wie bei aufsteigenden Quintengängen die mitklingende None. Und wie ist es denn, wenn die Haupttöne abwärts gehen, und folglich die Nonen (oder Septimen) auch? Und tönt denn nur die Quinte mit? Es wäre nach dieser Anschauung der Confusion in der Harmonie kein Ende!

Deutlicher und zuverlässiger als auf dem mathematisch-akustischen Gebiete tritt der Grund des Mißstandes der Quintenfolgen auf dem Gebiete der Harmonik zu Tage.

Es fällt vor Allem schwer ins Gewicht, daß die Quinte, sobald sie keine harmonische Bedeutung hat, ein völliges Adiaphoron wird und für das Ohr nicht in Anschlag kommt. Der Beweis dafür liegt in der sogenannten Orgelmixtur. Bekanntlich tönt mit jedem angeschlagenen Tone überhaupt seine Quinte als Aliquotton mit, ohne daß sie das Ohr ausdrücklich bemerkt und als Quinte wahrnimmt. Die in der Orgelmixtur mittönende Quinte ist Nichts weiter als der ausdrücklich hervorgehobene, durch mechanische Mittel selbstständig hervorgebrachte Aliquotton, kommt also nicht weiter in Betrachtung. Hätte er die Bedeutung der Quinte im Dreiklange, so müßte die Orgelmixtur der schrecklichste der Schrecken sein. Wie wenig aber die Orgelspieler ihrer entbehren können, ist allbekannt. Man

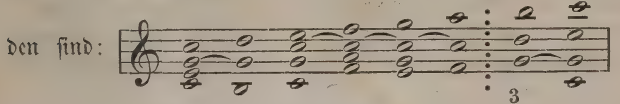
kann sich durch ein analoges Experiment auf dem Pianoforte von dem oben Gesagten praktisch überzeugen. Man spiele z. B. in rascher Bewegung mit kräftigem Anschlage nachstehenden Gang:



und man wird die Quinten nicht, sondern nur sehr strepitos klingende Octavengänge hören. Die vielfache Verdoppelung der Hauptstimme ist nöthig, damit die Quinte nicht vorschreie, sondern nur in einer dem natürlichen Aliquotton entsprechenden Klangstärke auftrete. Eben deswegen benützt man die Orgelmixtur nicht selbstständig, sondern verbindet ihre Anwendung mit mehreren andern starken Registern.

Wo die Quinte harmonische Bedeutung hat, tritt sie sogleich höchst eindringlich heraus.

Vor Allem muß bemerkt werden, daß die Stelle, wo in der Skala (in ihrem harmonischen Aufbau betrachtet) die verhängnißvollen Quinten lauern, der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe ist, weil die Dreiklänge dieser zwei Stufen keinen gemeinschaftlichen Ton besitzen, sondern völlig unverbunden sind:



Es ist diese Stelle der Tonleiter diejenige, auf der sich die Theorie von jeher geplagt hat. Schon die Guidonische Zeit hatte mit der Ueberschreitung des Hexachordes ihre Noth — und noch neuerlich hat Hauptmann, um der „Trennung, welche zwischen der sechsten und siebenten Stufe der Leiter immer gefühlt wurde, wenn man sie auf die beiden Dominantaccorde bezieht und dem Hindernisse, welches sich dadurch ihrer Aufeinanderfolge entgegenstellt,“ auszuweichen, die Verbindung der sechsten, siebenten und achten Tonstufe in der Terz des tonischen Dreiklanges (A e h. H e g, C e g) suchen müssen*).

Der unvereinbare Widerspruch der Quintenfortschreitungen stellt sich mit gleicher Schärfe heraus, wenn man sie von Seite der skalamäßigen Fortschreitung, wie wenn man sie von Seite der accordmäßigen Verbindung betrachtet.

Ueberbaut oder unterstellt man die Skala einer beliebigen Tonart, z. B. C-dur, mit einer Reihenfolge von Quinten, so ergeben sich nachstehende Tonreihen:

g,	a,	h,	c,	d,	e,	fis,	g.
C,	D,	E,	F,	G,	A,	H,	C.
f,	g,	a,	b,	c,	d,	e,	f.

Es zeigt sich auf den ersten Blick, daß die obere Tonreihe die Tonart G-dur, die mittlere die Tonart C-dur, die untere die Tonart F-dur darstellt. Gleiches Resultat gäbe eine Mollskala, z. B.:

e,	fis,	g,	a,	h,	cis,	dis,	e	d,	c,	h,	a,	g,	fis,	e.
A,	H,	C,	D,	E,	Fis,	Gis,	A	G,	F,	E,	D,	C,	H,	A.
d,	e,	f,	g,	a,	h,	cis,	d	c,	b,	a,	g,	f,	e,	d.

---

*) A. a. O. S. 55.

wo wir die Skalen von E-, A- und D-moll finden. Das gleichzeitige Erklingen der mittleren Tonreihe mit der höheren oder tieferen ist unmöglich, weil es eine Absurdität begründet — die Absurdität nämlich, daß zwei verschiedene Tonarten gleichzeitig die herrschenden sind — während doch jedem vernünftigen Tongebilde nur eine einzige Tonart zu Grunde liegen kann. C-dur und G-dur oder A-moll und E-moll können so wenig gleichzeitig vorhanden sein, als es an demselben Orte gleichzeitig Tag und Nacht sein kann*). Was aber prinzipiell von der ganzen Tonreihe gilt, muß auch von jedem einzelnen Gliede derselben gelten, insofern es sich auf das Ganze bezieht. Insofern a, h die beiden ersten Schritte der A-moll-Skala, e, fis die beiden ersten Schritte der E-moll-Skala darstellt, können sie nicht verbunden auftreten. Dieses leitet zu dem zweiten Gesichtspunkte — jenem der accordmäßigen Tonverbindungen. Zugleich läßt es den Mißstand der Quintenfolge als mit dem Querstande auf gleicher Basis beruhend erkennen — denn auch der Querstand ist wegen des Widerspruches gleichzeitig zur Geltung kommenden Ton=

---

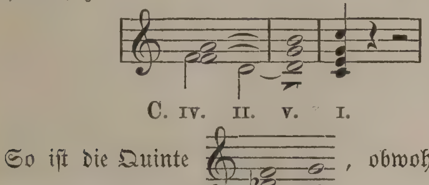
*) M. J. Tomaschek brachte in seiner Oper „Seraphine" einen Doppelchor an, bei welchem Spanier in D-dur und gleichzeitig Marokkaner in A-moll singen. Es ist ohne Zweifel ein recht sinnreicher Einfall, aber im Grunde ein unnützes Kunststück. Denn wenn z. B. die Marokkaner den Dreiklang a, c, e, die Spanier c, e, g anschlagen, so ist ersteres nicht A-moll, letzteres nicht C-dur, sondern beides zusammen der Septimenaccord a, c, e, g. Die für die Tonart entscheidenden Dominantseptaccorde können doch (schon wegen des g—gis) zusammen nicht vorkommen. Wenn also die Partie der Spanier für sich betrachtet C-dur, jene der Marokkaner A-moll ergiebt, so herrscht beim Zusammensingen beider doch immer nur eine Tonart.

arten verwerflich — beide sind Widersprüche gegen die musikalischen Denkgesetze.

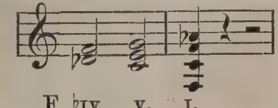
Die Harmonielehre und der Generalbaß ist die musikalische Logik. Wenn wir einen Schluß folgender Art zu hören bekämen: „Alle Menschen sind sterblich, Cajus ist ein Mensch, folglich ist er unsterblich,“ so wäre es uns, als bekämen wir unvermuthet einen derben Stoß. Ganz denselben Eindruck würde eine Harmoniefolge z. B. folgender Art machen: [Notenbeispiel] — nach den Prämissen des Dreiklanges der ersten und des Septimenaccords der fünften Klangstufe erwarteten wir eine ganz andere Conclusion. Das Ohr controllirt sehr genau jeden harmonischen Fortschritt und empfindet das Unzusammenhängende, Unlogische. Die nackte Quintenfortschreitung, z. B. von C—G nach D—A, ist nun das Unzusammenhängendste, Unlogischste, was es nur irgend geben kann. Grundton und Quinte bestimmen bei einer Tonart die Gattung (genus), die Terz, entweder groß oder klein, die Art (species). Die Folge c, d giebt den Eindruck der ersten und zweiten Klangstufe der Skala von C (Dur oder Moll). Geht aber die Oberquinte G—A mit, so hört dieser Eindruck auf — an seine Stelle tritt die Vorstellung der unvermittelten Tonarten von C und D — und zwar um so schwankender, als die mangelnde Terz vollends Alles ins Ungewisse rückt. Der Widerspruch und Mißstand wiederholt sich von Stufe zu Stufe, von D nach E, von E nach F u. s. w.*) Daß

*) In ähnlichem Sinne sagt Marx (Compositionslehre, 1. Band, 4. Aufl. S. 523): „daß das Intervall der Quinte, z. B. C und G, der

aber auch andere Intervalle als Quinten in ganz ähnlicher Weise verletzend sind, sobald sich das Ohr über ihre eigentliche harmonische Bedeutung zweifelhaft gelassen findet, zeigt die Folge großer Terzen — der Schritt von f—a zu g—h klingt wahrlich um nichts besser — weil das Ohr bei dem Erklingen des f—a annimmt, man befinde sich in F-dur, der harsch eintretende Tritonus h aber diese Voraussetzung gewaltsam unterbricht und es ungewiß macht, wohin der Pfad führen solle. Treten erklärende Noten hinzu, so ist der unangenehme Eindruck sogleich und völlig behoben, z. B.:



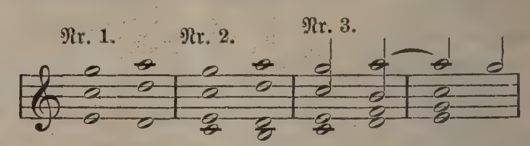
So ist die Quinte, obwohl in der Gegenbewegung eintretend, so hohlklingend und widrig als irgend eine in gerader Bewegung eintretende — das Ohr glaubt Des-dur zu hören und findet sich plötzlich in das entfernte C gerissen. Die beigefügte Terz e verbessert Alles:



---

gleichsam noch unvollendete Dreiklang C, G und E ist," folgen sich nun zwei Quinten, so wird uns damit die Folge zweier Dreiklänge vorgespiegelt, und zwar so, daß der zweite ganz in derselben Weise erscheint, wie der erste — um so greller tritt aus der äußerlichen Gleichheit die Unzusammengehörigkeit der Harmonie hervor, wenn der Quintengang unzusammenhängenden Dreiklängen angehört."

Sollte nun eine nackte Quintenfolge nicht einer ähnlichen Verbesserung, Milderung und rechtfertigenden Motivirung durch erklärend hinzutretende Noten fähig sein?

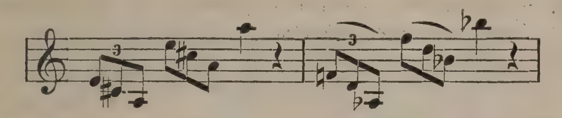


Bei Nr. 1 ist nichts gebessert und nichts gewonnen, als daß bestimmt vorliegt, der erste Zusammenklang sei der Dreiklang von C-dur. In Nr. 2 läßt das beigefügte h nicht weiter an die Tonart D-moll oder D-dur denken — ich begreife sogleich, daß ich den Septimenaccord h, d, f, a als Stellvertreter des Nonaccords g, h, d, f, a höre, welche beide der Tonart C-dur leitereigen sind. Dennoch ist der unangenehme Eindruck keineswegs gehoben, weil die in den Sopran und Alt gestellten Quinten sich vordrängen und das motivirende d — h gleichsam überschreien. Unterbreche ich ihren Zusammenhang wie bei Nr. 3, so ist der peinliche Eindruck überwunden, selbst wenn die Quinten in die äußern Stimmen verlegt sind. Mit Recht nimmt die alte Schule an, daß punktirte Noten, Synkopen u. dergl. den Quintenfehler in der Regel nicht verbessern. Dennoch ist

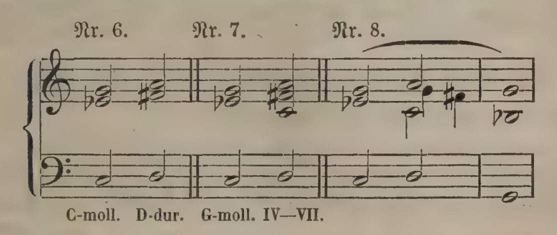


die unleidliche Fortschreitung des Beispiels Nr. 4 in Nr. 5 durch

einen einzigen Punkt vollkommen verbessert — ein Blick auf die Fundamente zeigt sogleich die Ursache. Das A in Nr. 5 ist nicht mehr reale harmonische, sondern Hilfs- und Ueberhöhungsnote des G. Wie wichtig oft eine einzige, die Harmonie motivirende Note werden könne, lehrt der Harfengang aus dem vierten Acte von Meyerbeers Robert le diable:

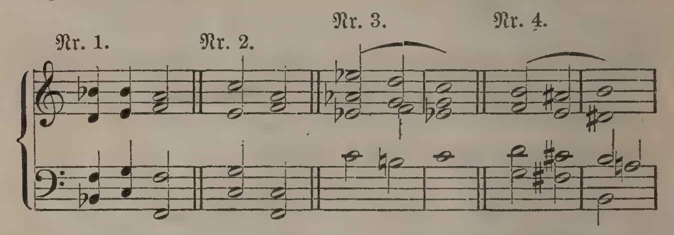


Man versuche statt as nur b zu nehmen, um die Rückung von A-dur nach B-dur unerträglich zu finden. Das as läßt den nach Es-dur leitenden Secundaccord as, b, d, f erkennen, und die Modulation wird wahrhaft reizend.

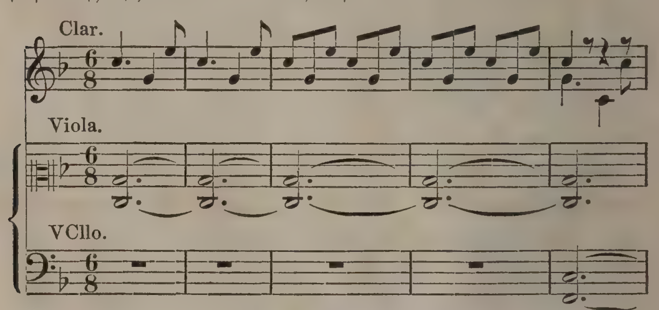


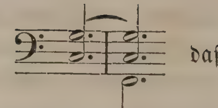
So wird der Quintengang Nr. 6 in Nr. 7 durch das beigesetzte c wesentlich gemildert, die beabsichtigte Modulation nach G-moll durch den Accord d, fis, a, c wird sogleich kenntlich — wenn ich nicht gar den ganzen Zusammenhang nach G-moll verlege (G-moll. IV. VII.). Füge ich aber in Nr. 8 gar noch einen Vorhalt bei, der das Ohr (dem die Lösung dieses Vorhaltes wichtiger

ist als das übrige) beschäftigt, und welcher daher die Aufmerksamkeit von der Quintenfolge gleichsam ablenkt, so müßte man das Ohr sehr fest an die Schulbank angenagelt haben, um an dieser Harmoniefolge auch nur den kleinsten Anstoß zu nehmen. Aehnliches darf von folgenden Bildungen gelten, die, wenn auch (schon um des Aergernisses willen) nicht eben empfehlenswerth, doch sicher n cht so schlecht sind, als man dergleichen in der Befangenheit der Quintenangst machen wollte, insbesondere bei chromatischer Folge, wie in Nr. 4:



So fängt Beethoven den Hirtengesang (das Finale) der Pastoralsymphonie unbedenklich also an:



u. s. w., was eigentlich so zu denken ist:  daß daß das c liegen bleibt und das untere f neu hinzutritt. Auf diese Art motiviren sich viele Quinten, besonders bei vollen Accorden im Claviersatze:



die bloße Scheinquinten sind. Von andern Arten von Scheinquinten werden wir weiterhin zu sprechen haben.

Wir haben bisher gesehen, daß die Quinten nur dort widrig wurden, wo sie einen Widerspruch in der Harmonie enthielten*). Wo aber die harmonische Consequenz sie erheischt,

---

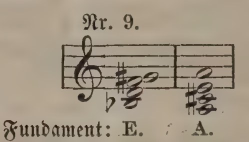
*) Man hat den Einfall Mendelssohns überaus köstlich gefunden, die melodramatische Klage Thisbes (im Sommernachtstraum) von „falschen Quintenfortschreitungen" begleiten zu lassen. Der Einfall ist auf dem Papier recht gut — beim Hören aber hat man den Eindruck einer ungeschickten, barbarisch rohen, nicht den einer falschen Stimmführung, weil die Intervalle in dem harmonisch-modulatorischen Gange ganz wohl begründet sind:

Clarinetto in C.

Fag.

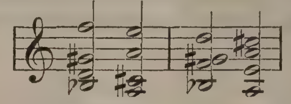
werden sie sogar eine Schönheit, wohin man z. B. die schon erwähnte Auflösung des übermäßigen Sextenaccordes in Beethovens C-dur-Messe unbedingt rechnen muß:

Nr. 9.



Fundament: E. A.

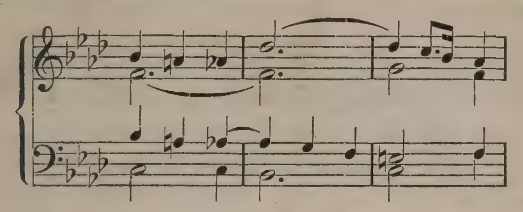
Der übermäßigste Sextenaccord erscheint hier als Umkehrung des Septimenaccordes gis, b, d, f, dieser als Ableitung des aus hartvermindertem Dreiklang e, gis, b, der kleinen Sept d und kleinen Non f zusammengesetzten Nonaccordes. Die übermäßige Sexte, beziehungsweise Terz gis kann als Leiteton nur aufwärts nach a gehen, die None*) f nur abwärts nach e, die Septime d gleichfalls abwärts nach cis, die (sogenannte falsche) Quinte b muß sich gleichfalls abwärts nach a auflösen, um so mehr, da sie den übermäßigen Secundenschritt nach cis absolut nicht machen kann. Es ist sonach diese Auflösung trotz der entstehenden Quinten die allein richtige. Andere Lagen der Intervalle ändern daran, wie natürlich, nicht das Mindeste:



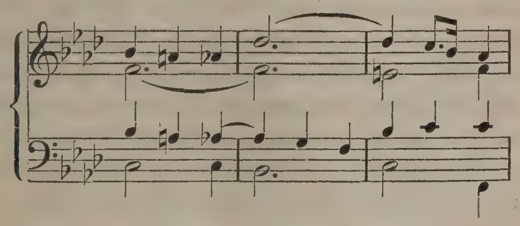
Läßt man in obigem Beispiele Nr. 9 das gis—a weg, hat man wieder die unvermittelte Folge zweier Dreiklänge (B-dur

*) Natürlich mit Beziehung auf den Stammaccord hier so genannt, im übermäßigen Sextenaccord ist sie (wiewohl nicht erst erinnert zu werden braucht) Quinte.

und A-dur) — also auch hier genügt eine beigesetzte Note, den Fehler zu verbessern. So ist in Spohrs „letzten Dingen" der feste, männliche Gang der Stimmen



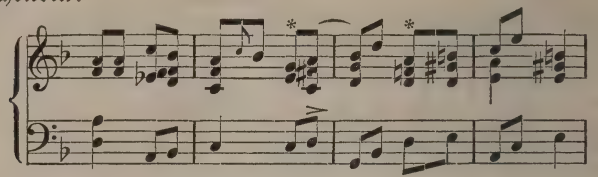
trotz der Quinten einem ängstlichen Ausweichen und Flickwerk von Stimmenführung unbedingt vorzuziehen, wie z. B. nachstehendes wäre:



Wir haben vorhin von Scheinquinten gesprochen. Ihre Gattungen sind zahlreich genug, soferne man darunter Quintenfolgen versteht, die dem Auge sichtbar werden, ohne dem Ohre fühlbar zu sein, weil sie (das unterscheidet sie von den bisher besprochenen zulässigen, welche harmonisch reale Töne sind) keine wesentlich harmonische Geltung haben. Sie sind die wahre propositio inversa der verdeckten Quinten, die das Auge nicht sieht, aber das Ohr mißfällig empfindet, weil sie, wenn auch nicht

explicite, vorhanden sind, harmonisch mitzählen und (müssen wir beifügen) einer unlogischen Harmonierückung angehören.

Ein junger Tonsetzer hatte in einem Clavierstücke Folgendes geschrieben:



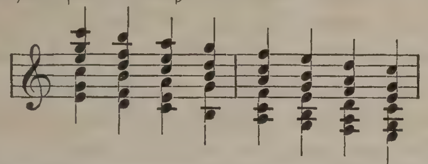
Kaum war das Werk gedruckt, als eine musikalische Warneidechse die in dieser Stelle lauernden Quintenkrokodile bemerkte und so heftig pfiff, daß der junge Mann erschrak, die Stelle ändern und die betreffende Platte umstechen lassen wollte*). Er hatte unrecht, sich solchen Schrecken einjagen zu lassen, denn hier ist bei den mit * bezeichneten Stellen in rhythmischer, harmonischer und melodischer Beziehung ein Einschnitt — ein Beistrich gleichsam, der den Zusammenhang der beiden ominös gewordenen Accorde völlig aufhebt, und es gehört der letzte Accord in Arsi als eine Art Vorschlag zu dem nächstfolgenden in Thesi. Unter gleichen Umständen erlaubte selbst die mindest tolerante Schule sogar Querstände, z. B.:



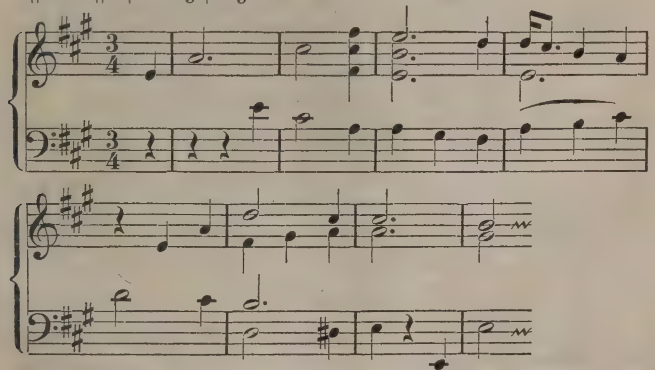
*) Es jedoch auf mein Zureden unterließ.

**) S. Dionys Webers Harmonielehre. 1. Bd. S. 63.

Freilich saßen bei jener Schule Quinten in einem noch tieferen Höllenkreise als Querstände oder Octaven — letzte durften sich wenigstens als „Verdoppelung" zeigen — Quinten nie! Wie denn aber, wenn man z. B. einen Gang von Sextaccorden in zwei Lagen herabstürmen ließe?



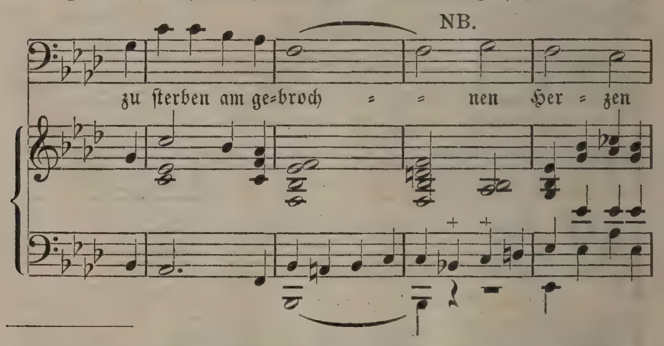
Thatsächlich entstehen dabei freilich Quintenfolgen, aber das Ohr läßt sich nicht täuschen, es hört doch nur Quarten mit untergestellter Sexte*). So habe auch ich (et ego in Arcadia!) in meinem D-dur-Trio Op. 6 den Menuett ohne sonderliche Gewissensbisse so angefangen:



*) Beethoven trug vor einer solchen Verdoppelung dennoch Scheu, wie die entsprechenden Gänge im ersten Satze der B-dur-Symphonie beweisen.

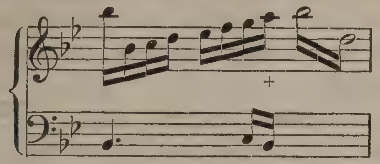
Es galt hier den weiten Raum zwischen dem Basse und den obern Stimmen auszufüllen, und dies konnte nicht besser geschehen, als durch Verdoppelung der Oberstimme — wobei die verdoppelnde tiefere natürlich als reale Stimme nicht zu gelten hat, daher auch nicht als solche wirkt. Man lasse sie weg — es klingt hohl. Man setze einen selbstständigen Tenor — man mag hinsetzen was man will, es wird weniger dem leichten Auseinanderschreiten der realen Stimmen angemessen sein. Zudem liegt in dem Vorhalte a im Baß ein solcher „Aufmerksamkeitsablenker," wie wir schon eines ähnlichen gedacht*).

Es ist, nach dem ausgesprochenen Grundsatze, für die Wirkung einer Quintenfolge von großer Wichtigkeit, ob sie in harmonischen Haupt- oder nur in Durchgangstönen liegt. Ein merkwürdiges Beispiel findet sich in Schumanns Pilgerfahrt der Rose:

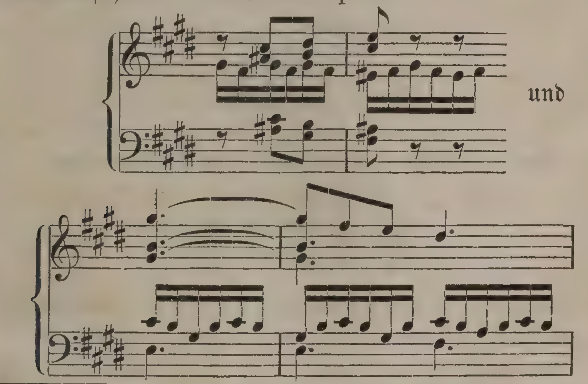


*) Nicht bloß Vorhalte und stark vorklingende Dissonanzen können solche Aufmerksamkeitsablenker sein, sondern z. B. auch enharmonische Verwechslungen, welche durch ihren unvermutheten Eintritt überraschen, die Ueberraschung jedoch sogleich befriedigend lösen. Ich wüßte nicht

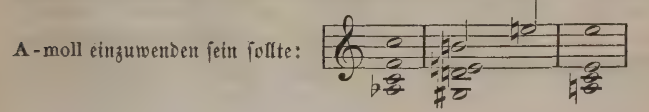
Die Quinten jenes Mozart'schen Andante gehören in dieselbe Klasse. Etwas Aehnliches findet sich in dem Dussek'schen Concert militaire, wo wiederholt der Gang vorkommt:



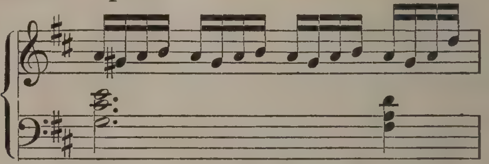
Abgesehen von dem blitzschnellen Vorübergehen erscheint das d hier als bloße Hilfsnote von c — und ist für die Harmonie von keinem Gewichte, sondern nur für die Bewegung. Bei Figurationen entstehen überhaupt oft Quinten, die keine sind, z. B. in Mendelssohns E-dur-Sonate Op. 6:



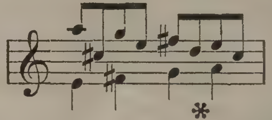
was trotz der Quinten gegen nachstehende Modulation von F-moll nach A-moll einzuwenden sein sollte:



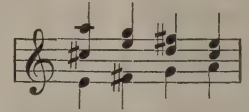
Hier zählt im ersten Beispiele das gis als Hilfsnote von fis, im zweiten das cis als Hilfsnote von h gar nicht mit. Im 49. Takte des ersten Allegro von Beethovens Quartett Op. 18 No. 1, im 44. und 50. Takte des ersten Satzes der Sonate Op. 90 findet sich Gleiches — so auch im Finale meines schon erwähnten Trios Op. 6:



Hierher sind auch durch Figuration entstehende Quinten folgender Art zu zählen:



denn offenbar ist dieses Sätzchen nur eine Figurirung von

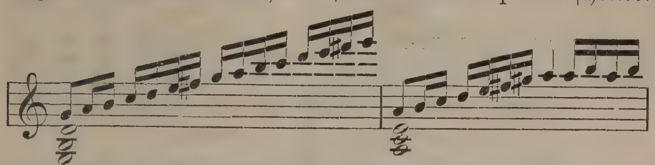


und das d schreitet nur scheinbar nach e, in der That aber nach cis, also mit dem Basse in der Gegenbewegung fort*).

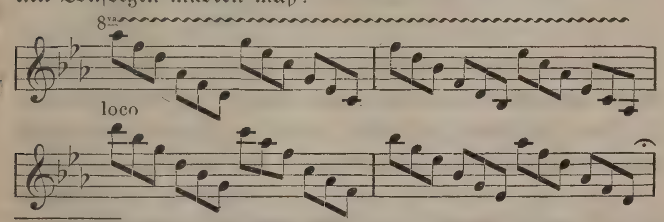
Bedenklicher als alle diese durch Wechselnoten oder Figuration entstehenden Quintenfortschreitungen sind solche, die durch

*) Für die alles ganz äußerlich fassende alte Schule wären obige Beispiele sämmtlich grobe Fehler.

eine Rückung hervorgerufen werden, weil die Rückung selbst schon ein harmonischer Gewaltschritt ist*). Freilich ist nicht jeder so ungenirt wie Bertini, welcher in seinen Studien Op. 100 schreibt:

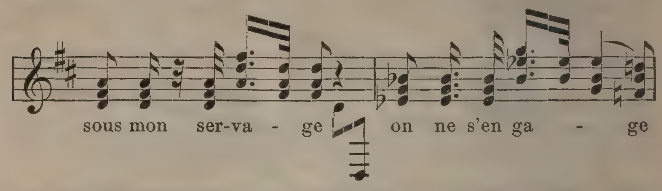


Man muß jedoch diese Stelle durch den Lehrzweck entschuldigen. Es galt, daß der Schüler die Skalen mit ihrem wechselnden Fingersatz rasch und gleichsam mit Geistesgegenwart nach einander wegspielen lerne — und so geht es denn kühn von Stufe zu Stufe. Derlei Dinge können nur durch Kühnheit, die sich auf das Prinzip des fait accompli stützt, behauptet werden. Dahin gehören auch jene mächtig, wie Wassersturz über Felsenzacken, in die Tiefe hinabbrausenden Quinten der Bach'schen D-moll-Toccata. Ganz analog ist die Stelle im fünften Act von Meyerbeers Hugenotten, wo wieder der besondere Klang der Harfe, die ein geborenes Dreiklang-Instrument ist, die übers Knie gebrochenen Tonfolgen mildern muß:

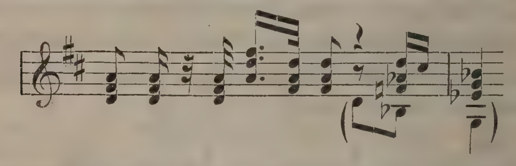


*) Hierher wäre die berühmte Stelle im ersten Satze der Eroica zu rechnen, wo das Thema unvermittelt von c nach des gerückt wird. Man vergleiche darüber Marx „Beethoven.“ 1. Bd. S. 303.

Eine ganz entschiedene Quintenrückung von d, fis, a nach es, g, b enthält die Arie Margaretha's von Valois im zweiten Act:

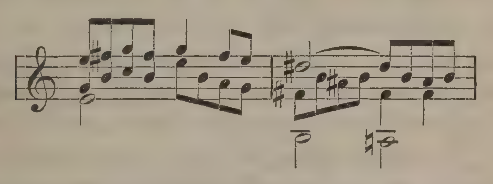


Es ist dasselbe Prinzip, wie wenn Beethoven im Finale der achten Symphonie plötzlich, aber unisono, um einen halben Ton hinaufrückt (von c nach cis), nur nach Art einer Mixtur mit (Terz und) Quinte. Strengen Harmonikern wird diese Mixtur nicht munden wollen. Angehört macht die Stelle die Wirkung einer naiven Kühnheit, die man gelten läßt, weil sie einmal da ist. Die Stelle wäre trotz alledem monströs, wenn nicht nachstehende computatio computare se inscii ins Spiel käme:



Es kann und darf nichts gegen die ewigen unverrückbaren Gesetze geschehen — und wo etwas anscheinend ganz Anomales gut oder doch wenigstens nicht absolut unleidlich k l i n g t, muß sicher der Grund davon irgendwo zu finden sein! — Ob man Quinten ohne harmonisch motivirte Einführung als exotisches Gewürz anwenden dürfe, läßt sich im Allgemeinen weder bejahen noch verneinen. So viel ist sicher, daß eine solche Würze nur

ungefähr so angewendet werden darf, wie etwa in der Kochkunst die Assa foetida. Unübertrefflich sind die berühmten Quinten in Glucks Armida. Renaud irrt einsam in einem Thale, wo schon die verführerischen Lüfte aus Armida's Gärten herüberwehen — er läßt sich nieder, und von Schwüle und Blumenduft betäubt lösen sich seine Sinne — er schläft ein:

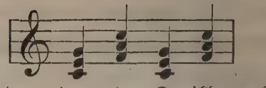


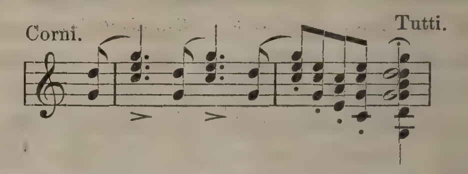
Ich wüßte diese Quinten nicht anders zu charakterisiren, als wenn ich ihren eigenthümlichen Reiz mit dem Geschmacke der Ananas vergleiche, der aus aromatisch Würzigem und scharf Aetzendem so seltsam gemischt ist. Jedenfalls gehört dieser Zug unter diejenigen, die höchstens alle hundert Jahre einmal vorkommen dürfen und ja nicht öfter. Wer unberufen und frevelhaft an dergleichen tasten wollte, würde sich die Finger verbrennen.

Aus dem Entwickelten folgt unzweifelhaft der Satz, als Ergebniß unseres Forschens, daß Quinten, trotz des seit Jahrhunderten auf ihnen lastenden Bannfluches, das Verletzende und Bedenkliche verlieren, wenn folgende zwei Bedingungen zusammentreffen:

Erstens: daß die Quintenfolge keine unzusammengehörige Harmoniefolge enthalte;

Zweitens: daß sie einer naturgemäßen, d. h. vernünftigen Stimmführung nicht widerspreche.

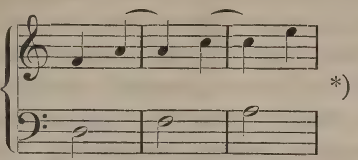
Eine Harmoniefolge wie:   enthält nichts harmonisch Widersprechendes, denn der Dreiklang f, a, c ist als Accord der Unterdominante recht eigentlich eine der Hauptsäulen der Tonart C-dur. Dennoch wäre eine Harmonie solcher Art ganz unleidlich — denn sie ist ja das Product einer barbarischen Stimmführung. Der Halbton e springt auf a, statt nach f zu steigen u. s. w. Man hört nicht mehr die Accorde der ersten und vierten Klangstufe von c, sondern die unverbundenen Tonarten C-dur und F-dur, die hier gleichsam um die Herrschaft zanken. Bei Instrumenten, in deren Natur dergleichen läge, würde es sich, eben weil es natürlich wäre, ganz anders ausnehmen. Warum sollte man z. B. Hörnern nicht gellende Fanfaren dieser Art zutheilen dürfen?



Die verdeckten Quinten e — c, g — d, c — e sind ja im Grunde auch nur deswegen erlaubt, weil sie bei Waldhörnern und Trompeten gar nicht zu entbehren sind! —

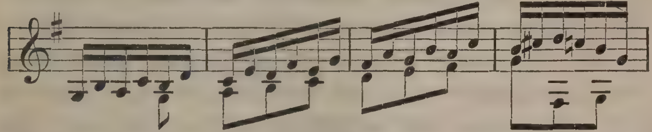
Da die alte Schule das Fehlerhafte der Quintenfortschreitungen nicht in dem durch sie herbeigeführten Widerspruche in der Harmonie, sondern in der Fortschreitung an und für sich suchte, so war sie befriedigt, wenn die Fortschreitung nur überhaupt vermieden war — und so erlaubte und verbot sie bald zu

viel, bald zu wenig. Sie hatte, wie wir schon erwähnten, gegen nachschlagende Quinten nichts einzuwenden und billigte Sätze folgender Art:

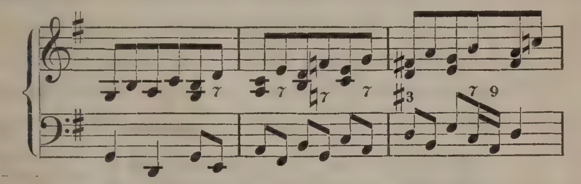


Dergleichen finde schön und wohlklingend wer da will!

Die üble Wirkung nachschlagender Quinten verschwindet nur dann, wenn der Gang harmonisch in sich gerechtfertigt ist. Beethoven bringt z. B. im Schlußsatze seiner G-dur-Sonate (Op. 14 No. 2) Nachstehendes:



Bei dem äußerst raschen Nachschlagen der Quinten wäre dieses um kein Haar besser als die verpönteste Quintenfolge, wenn nicht das Ohr, oder vielmehr der Geist sich unbewußt, die Sache mit nachstehendem Fundamente zurechtlegen würde:



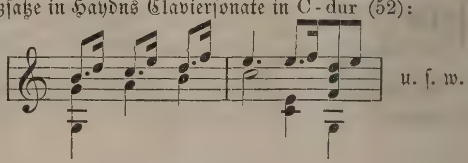
---

*) Das Beispiel ist aus Dionys Webers Harmonielehre 1. Theil, S. 55 entlehnt.

Man wird bemerken, daß im zweiten Takte in der Bearbeitung f statt fis steht. In der That ist das fis des Originals eine dem eigentlichen Gange der Harmonie widersprechende Licenz und folglich (wie man, wenn man darauf achtet, deutlich empfinden wird) eine kleine Härte. Man lasse übrigens auch nicht unbemerkt, daß und wie sich die Septimen (nämlich die nachschlagenden Quinten) naturgemäß abwärts auflösen, womit die letzte Spur einer fehlerhaften Quintenfortschreitung verschwindet. So bekräftigt das anscheinend Regelwidrige die Regel! *) Der Künstler — und der Mensch überhaupt — darf innerhalb des Gesetzes Alles — außerhalb des Gesetzes Nichts, denn das ganze Sein ist ein Vernunftreich, ein Reich des Gesetzmäßigen. Aber das Gesetz besteht nicht in selbstgezogenen Schranken, die man nach Belieben enge oder weit machen kann, sondern in dem, was die ewige Vernunft gut heißt. Wenn in der Musik etwas den Beweis liefert, wie schädlich es sei, sich dogmatisch mit der überlieferten Regel zu begnügen, statt den tiefsten Grund der Sache zu prüfen, so ist es das Quintenverbot. Für die alte Schule waren Quintenfolgen der eigentliche diabolus in musica, die um den Erkenntnißbaum gewickelte Schlange, und sie konnte gar nicht genug davor warnen:

Drohend hält euch die Schlang' jetzt Ophiuchus entgegen —
Fürchtet sie nicht, es ist nur der getrocknete Balg!

*) Eine auf derselben harmonischen Textur beruhende Stelle findet sich im Schlußsatze in Haydns Claviersonate in C-dur (52):



Es gab eine Zeit, wo man Quintenfortschreitungen ohne Grund vermied — wir sind heutzutage fast schon so weit, sie ohne Grund aufzusuchen — eines so schlecht als das andere. Wer über den Grund der musikalischen Gebote und Verbote in sich klar ist, braucht sich nicht vor den getrockneten Schlangenbälgen zu fürchten, deren der Ophiuchus der alten Schule ein ganz stattliches Naturalienkabinet beisammen hatte.

Der Sinn und Zweck des Vorstehenden kann in keiner Weise dahin gehen, die Quinte in der modernen Musik etwa zu jener Anwendung bringen zu wollen, wie die im früheren Mittelalter als „Dissonanz" verrufene Terz später, bei besserer Einsicht in ihr Wesen und ihre Bedeutung, zu Ehren und zu unbedenklicher Verwendung kam. Man muß vielmehr, in Umkehrung einer bekannten Rechtsregel (quilibet praesumitur bonus donec probetur malus) den Grundsatz festhalten: wo sich in einem Tonstücke die nach der herkömmlichen Schulregel unzulässige Quintenfortschreitung findet, hat sie insolange die Vermuthung gegen sich, fehlerhaft zu sein, als nicht die vollkommen zweifellose Berechtigung derselben klar begründet vor Augen liegt. Hierin möge jeder Tonsetzer die nachdrücklichste Aufforderung finden, Quintenfolgen nicht anders anzubringen, als wenn er über ihre Anwendung mit seinem künstlerischen Gewissen im Reinen — noch mehr: wenn er im Stande ist, diese Anwendung nach den Grundgesetzen der Kunst als wohlbegründet nachweisen zu können; fast möchte man noch zusetzen: wenn eine solche Führung der Stimmen durch die Lage des besondern Falles unvermeidlich ist. Kann derselbe Zweck mit Vermeidung der Quinten auf anderem

Wege erreicht werden, so wähle man durchaus diesen andern Weg — schon deswegen, weil man dabei der besonderen, zuweilen nur dem profunden Harmoniker zugänglichen Begründung des Ausnahmsfalles (welche man obendrein der Partitur füglich nicht in Form einer Anmerkung u. dergl. beisetzen kann) überhoben ist — dann auch deswegen, weil der Zufall einer nicht entsprechenden Besetzung bei Ausführung des Stückes, selbst die zufällige Stelle, wo der Hörer eben steht u. s. w., bewirken kann, daß die an sich nicht unrichtige Quintenfolge unverhältnißmäßig aus den andern Stimmen herausgehört und demzufolge störend wird. In diesem Sinne wurde schon vorhin die Vermeidung gewisser, dort beispielsweise aufgezählter Quintenfolgen angerathen.

Dagegen sollen aber auch jene Musiker, deren Augen (so wie es auf Sternwarten Fernröhre giebt, die „Kometensucher“ heißen) füglich „Quintensucher“ heißen könnten, und die jede neue Partitur zunächst mit dem Gedanken aufschlagen, ob sich darin nicht irgendwo Quinten aufstöbern lassen sollten — diese Musiker sollen sich gesagt sein lassen: nicht jede solche Fortschreitung absolut und ohne weitere Untersuchung als Fehler zu verdammen, sondern ehe sie ein solches Urtheil fällen, die Stelle erst genau zu prüfen, ob der Tonsetzer nicht etwa sehr triftige Gründe dazu gehabt. Im alterthümlichen Rathhaussaale zu Nürnberg stehen in Stein gehauen zwei brave Sprüche:

> „nullus judex unquam sententiam ferat, donec rem ad amussim perpenderit.“

und:

> „ein's Mann's Red'
> Kein's Mann's Red',
> Man soll die Teyl' hören beed'!“

Die chambre ardente der Musiker, welche (wie weiland Hamilkar den Knaben Hannibal den Römern ewigen Haß schwören ließ) ihr Lehrer schon als Knaben zur Todfeindschaft gegen die Quinten erzog, hören meist, wo sie eine Quintenfolge auf frischer That ertappen, nur ihr Schulbuch, aber nicht auch den andern „Teyl" — den Anwalt des Tonsetzers. Wer ist das? — Es ist seine Tüchtigkeit als Harmoniker, sofern sie aus dem übrigen Context des Tonstückes erkennbar ist. Wo dieser Anwalt für ihn spricht, sollen die strengen Richter doppelt vorsichtig sein, ehe sie ihr condemno aussprechen, und im Zweifel lieber beim non liquet bleiben*). Fehlen und etwas gelegentlich versehen können wir freilich Alle — denn wir sind Alle eben nur Menschen!

Dem Schüler aber wüßten wir nichts Besseres zu rathen, als sich einstweilen ganz strenge an die Schulregel zu halten, und Quintenfolgen, welche diese Regel verbietet, zu meiden. Denn der Schüler stürzt und bricht den Hals, wo der Meister festen und sichern Schrittes zum Ziele schreitet!

---

*) Die beträchtliche Zahl solcher Fälle in den Werken der größten Meister sollte allein schon eine nachdrückliche Warnung sein.

Uebersetzung

der im Texte vorkommenden Citate in fremden Sprachen.

(— Da insbesondere die sogenannten klassischen Sprachen nicht jedem Musiker geläufig sind, so wird hier zu mehrer Bequemlichkeit die Uebersetzung der im Texte vorkommenden lateinischen u. a. Citate nachgetragen. —)

Seite 3: nunc id quod etc. — nun wollen wir weiter sehen, was eigentlich Symphonieen (Consonanzen) sind, das heißt: wie sich solche Stimmen im Gesange zu einander verhalten. Denn dieses ist die Singweise, welche wir Diaphonie, oder gewöhnlich Organum nennen. Sie heißt aber Diaphonie (Auseinanderklang), weil sie nicht in gleichartigem Gesange, sondern im einträchtig zwieträchtigen besteht. Obwohl dieses die Eigenheit aller Symphonieen ist, so hat doch die Quarte und Quinte diesen Namen erhalten. Vor Allem wollen wir das Beispiel eines Gesanges als Quarten-Organum setzen, nämlich, daß unserer Beschreibung nach zwei Töne quartenweise zusammensingend den Einklang der Stimmen darstellen. Wenn nun zwei oder mehr Stimmen mit gemessener Haltung und Uebereinstimmung, wie es diese Singweise verlangt, zusammensingen, wirst Du aus dieser Vermischung einen lieblichen Zusammenklang entstehen sehen. Nicht allein eine einfache Stimme kann gegen eine einfache gesetzt werden, sondern es kann ein einfaches Organum einer doppelten Stimme, oder eine einfache Stimme einem doppelten Organum entsprechen, und wenn Du beide in der Octave verdoppelst, wirst Du diese Stimmenverhältnisse angenehm zusammentönen hören.

Ebenda: ubi attentendum etc. — man muß in Acht nehmen, daß eine mittlere Stimme zwischen zwei andern nicht in gleichem Verhältnisse zu beiden stehe, denn da die Achte keine wahre Mittelzahl hat, muß, wenn von der tiefern Stimme zur höhern ein Quarteninterval stattfindet, von dieser bis zur obern ein Quinteninterval sein. Und damit jene, die es noch nicht

wiſſen, es erfahren, ohne daß wir die Wiſſenden langweilen: wenn Männer- und Knabenſtimmen zuſammen organiſiren, ſtimmen ſie beide in der Octave zuſammen — gegen jene Stimme aber, die ſich zwiſchen ihnen in der Mitte befindet, gegen welche ſie beide das Organum bilden, iſt die hohe Knabenſtimme um eine Quinte höher, die Männerſtimme um eine Quarte tiefer.

Seite 4: diaphonia vocum etc. — die Diaphonie iſt jene Trennung der Stimmen, welche wir Organum nennen, bei der die getrennten Stimmen einträchtig diſſoniren oder diſſonirend zuſammenſtimmen, was aber ſo gemacht wird, daß dem Singenden ſtets der vierte Ton folgt, z. B. zu A das D ꝛc — Die Weiſe jener Diaphonie (in Quinten) iſt hart, unſere aber weich, da wir keinen Halbton und keine Quinte zulaſſen — aber den Ton, die Terz und die Quarte — die dabei den Vorzug hat — Quinte und Quarte haben die Rechte der Diaphonie, das iſt des Organums.

Seite 5: sciendum est etc. — Man wiſſe aber, daß der Geſang mit einer vollkommenen Conſonanz beginnen und enden muß, auch müſſen wir zwei vollkommene Conſonanzen reihenweiſe verbunden, auf- oder abſteigend, wie wir nur können, vermeiden. Vollkommene Conſonanzen aber ſind der Einklang, die Quinte, die Octave.

Seite 10: che non si debbe etc. — man darf nicht zwei Conſonanzen von einerlei Verhältniß auf- oder abſteigend nach einander unvermittelt ſetzen — ſie würden etwas, ich weiß nicht was, Widriges enthalten, welches Mißfallen erregen würde — deswegen dürfen wir unter keiner Bedingung gegen dieſe Regel handeln.

Seite 11: Nihilominus etc. — Deſſen ungeachtet könnte es vorzüglich bei vierſtimmigen Geſängen geſchehen, daß die Folge zweier Quinten durch geſchickte Anwendung der übrigen Conſonanzen ſo gedeckt würde, daß ſie nicht nur das Beleidigende verlieren, ſondern auch von guter Wirkung ſind.

Ebenda: de consonantia perfecta etc. — von der vollkommenen Conſonanz zur unvollkommenen durch Gegen- oder Seitenbewegung.

Seite 12: perspicuum est etc. — es iſt klar, daß wenn man den Baß wegläßt, die Fortſchreitung fehlerhaft wird.

Ebenda: quia duae consonantiae etc. — weil zwei Consonanzen derselben Gattung wenig Abwechslung bieten, so soll man ohne dringende Nothwendigkeit eine solche Fortschreitung nicht anbringen — zumeist im vierstimmigen Satze.

Ebenda: illam secundam etc. — die zweite Quinte, welche der Tenor bildet, entsteht, wie man leicht sieht und hört, nicht aus der vorhergehenden, sondern aus der zutretenden tiefern Stimme des Tenors.

Seite 25: vietavano etc. — Es verhüteten sorgsam die alten Componisten, daß nicht zwei vollkommene Consonanzen derselben Art oder derselben Gattung, welche unter derselben Proportion einbegriffen sind, eine nach der andern folgen, — die Modulation durch eine oder mehrere Stufen verfolgend — als: zwei Einklänge, oder zwei oder mehrere Octaven, oder zwei oder mehrere Quinten, wie man an den folgenden Beispielen sieht — denn sie wußten sehr gut, daß Uebereinstimmung (Harmonie) nur aus unter sich verschiedenen, contrastirenden Dingen hervorgehen könne — nicht aus solchen, die in Allem übereinstimmen.

Seite 26: et massimamente etc. — zumeist hüteten sie sich vor Unisono's, die keinerlei Ausdehnung des Klanggebietes zeigen, sich nicht in Lage, nicht in Stellung, nicht in Fortschreitung unterscheiden und in Allem völlig ähnlich erscheinen.

Ebenda: debbe adunque etc. — es sollte also jeder Componist ein so schönes Naturgesetz nachahmen; denn er wird für desto vorzüglicher gelten, je mehr sich seine Leistungen den Hervorbringungen der Natur und deren Zahlen und Verhältnissen nähern, — da man nun freilich in der Ordnung der Natur zwei unmittelbar auf einander folgende Verhältnisse, die einander glichen, nicht findet — wie die Fortschreitung 1, 1, 1 — oder 2, 2, 2 und andere ähnliche, was die Form zweier Einklänge wäre — oder aber eine Fortschreitung wie 1, 2, 4, 8, welche nicht harmonisch, sondern geometrisch ist, und worin die Form dreier unmittelbar verbundener Octaven enthalten ist: eben so wenig findet man eine Anordnung wie 4, 6, 9, welche die Form zweier auf einander folgender Quinten darstellt.

Seite 56: nullus judex etc. — kein Richter fälle den Spruch, ehe er die Sache genau erwogen.

Druck von Umlauf & Lüder in Leipzig.